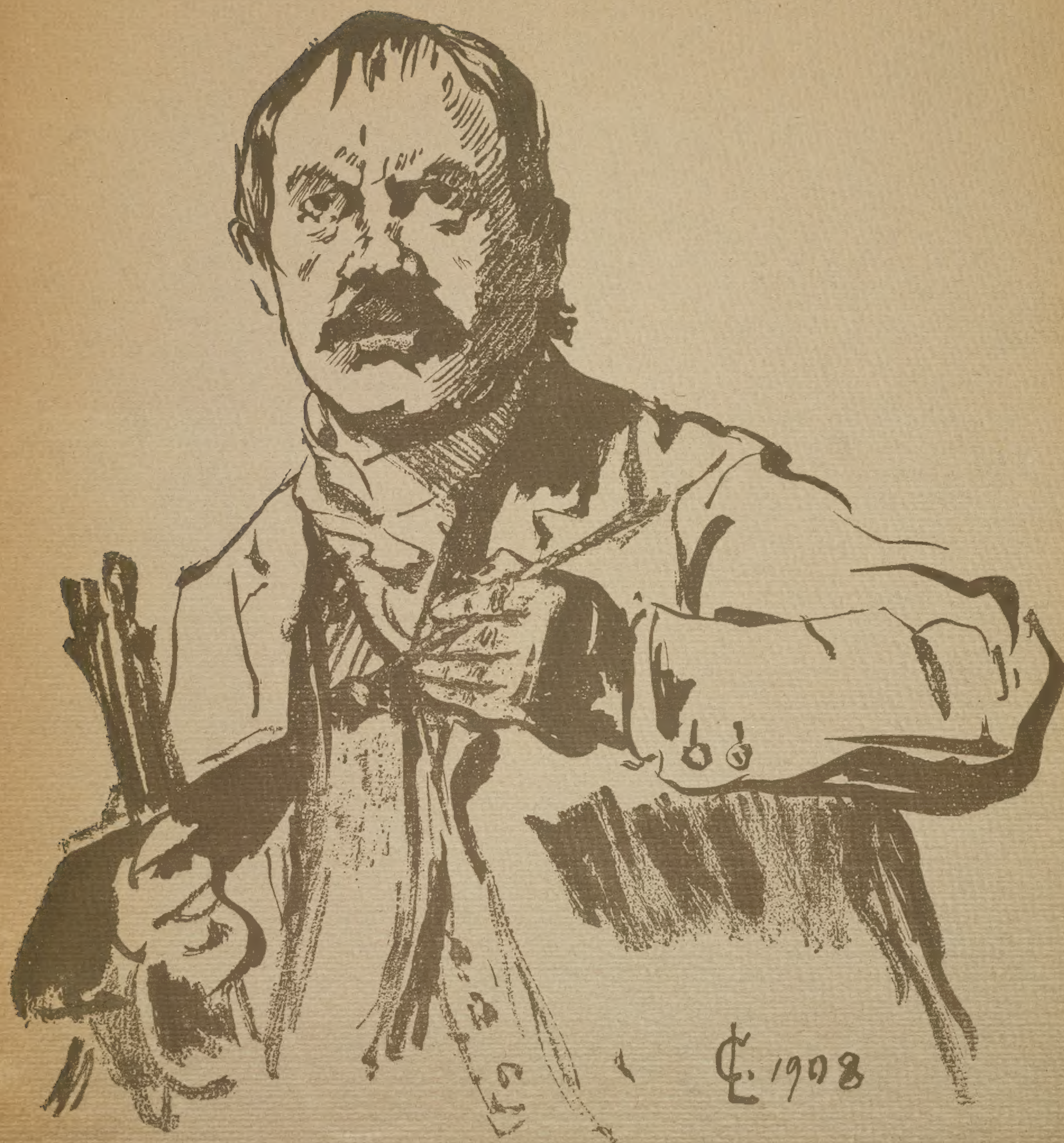
# LOVIS CORINTH



# KUNST DER GEGENWART

## ERSTER JAHRGANG

# BAND I: LOVIS CORINTH

# KUNST DER GEGENWART

Der erste Jahrgang wird bestehen aus:

Band I. LOVIS CORINTH. Text von Rudolf Klein
Band II. WILLIAM HOGARTH. Text von Edward Hutton
Band III. E. M. DEGAS Text von Georges Grappe
Band IV. FRITZ BÖHLE. Text von Rudolf Klein
Band V. ALTENGLISCHE MEISTER. (Berliner Ausſtellung älterer engliſcher Kunſt 1908)
Band VI. FRANC. GOYA. Text von Gustave Kahn
Band VII. HODLER und die Schweizer. Text von Rudolf Klein
Band VIII. EUGÈNE DELACROIX. Text von Camille Mauclair
Band IX. JAMES WHISTLER. Text von Edward Hutton
Band X. ADOLF OBERLÄNDER. Text von Rudolf Klein
Band XI. IGNACIO ZULOAGA. Text von Gustave Kahn
Band XII. ALFRED STEVENS. Text von Mac Coll

Die Bände der „Kunſt der Gegenwart“ werden in Bütten à Mark 5.— und in Leinen gebunden à Mark 6.50 ausgegeben

Bei Abonnement auf 3 Bände
ermäßigt ſich der Preis auf Mark 4.50, bezw. à Mark 6.—

Bei Abonnement auf 6 Bände
tritt eine weitere Ermäßigung auf Mk. 4.— reſp. Mk. 5.50 ein

Außerdem werden von jedem Bande 200 numerierte Exemplare zum Preiſe von à M. 20.— hergeſtellt: Der Text auf Bütten, die Abbildungen auf extrafeines Mattkunſtdruckpapier und das Ganze in echt Pergament gebunden. Dieſe Exemplare werden von den Künſtlern, ſoweit es Lebende ſind, ſigniert.

# LOVIS CORINTH




*Rudolf Rittner comme Florian Geyer*

*Rudolf Rittner as Florian Geyer*

*Rudolf Rittner als Florian Geyer*

3806

KUNSTARCHIV ARNTZ · STUTTGART · AM HOHENGEREN 9

Künstler Lovis Corinth (1858–1925)

Titel Rudolf Rittner als Florian Geyer

Zeit um 19o7

Technik Öl auf Leinwand

Größe

Standort Privatbesitz

Bemerkungen

# LOVIS CORINTH

## VON RUDOLF KLEIN

MIT ZWEI VIERFARBENTAFELN, ZWEI MATTKUNSTDRUCKBILDERN, ZWEIUNDVIERZIG TONDRUCKBILDERN, EINER GRAVURE UND 29 HANDZEICHNUNGEN




ERSCHIENEN BEI DER VERLAGSANSTALT FÜR LITTERATUR UND KUNST IN BERLIN

DEN EINBAND DIESES WERKES ZEICHNETE LOVIS CORINTH, DAS VERLAGSZEICHEN AUF DEM TITELBLATT HANS BASTANIER. DER DRUCK WURDE BESORGT VON ERNST HEDRICH NACHFOLGER IN LEIPZIG. DIE ERSTEN ZWEIHUNDERT EXEMPLARE WURDEN AUF HANDGESCHÖPFTEM BÜTTENPAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF MATTKUNSTDRUCKPAPIER — GEDRUCKT. DIESE EXEMPLARE WURDEN IN ECHT-PERGAMENT VON H. FIKENTSCHER IN LEIPZIG GEBUNDEN UND VON DER HAND DES KÜNSTLERS SIGNIERT

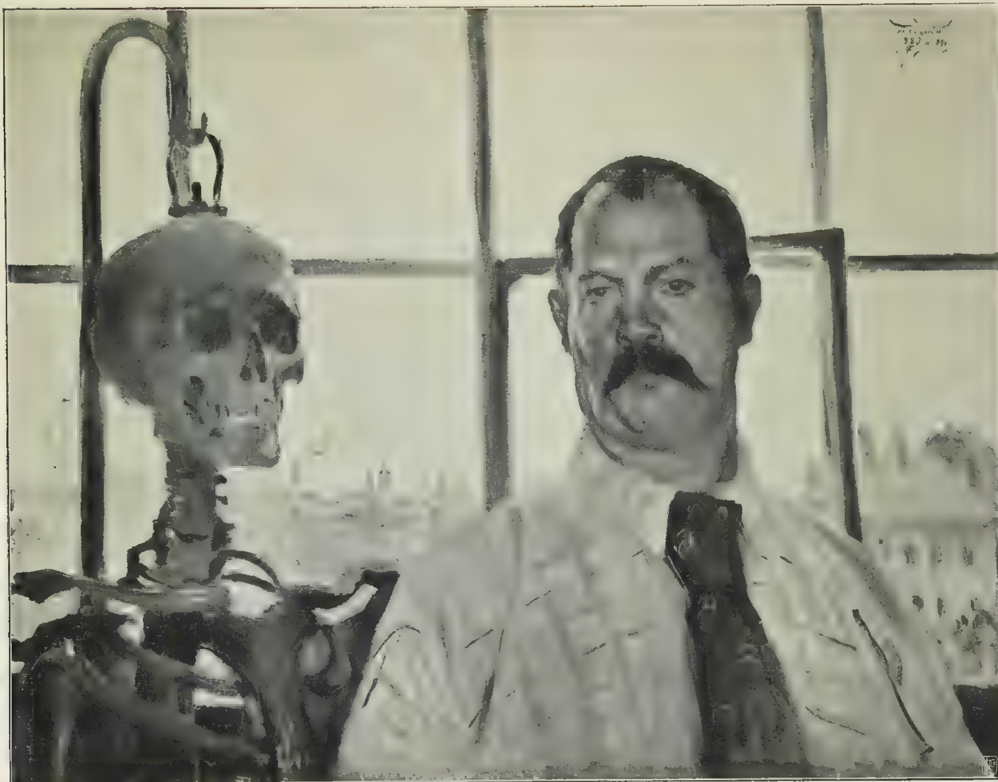


ir beginnen dieſe Monographienſerie mit der Publikation des Werkes eines jüngeren deutſchen Künſtlers, der, ſcheint uns, nach Kraft und Begabung Anſpruch darauf hat, ſtärker betont zu werden. Von ſeiner Generation iſt in der Kunſtliteratur, abgeſehen von der Tageskritik der Ausſtellungen, noch weniger die Rede. Und mit Recht. Es iſt nicht angebracht, zu früh das Schaffen des Werdenden feſtlegen und ſomit abgrenzen zu wollen, ſolange ein Überblick nicht die Gewißheit einer mit innerer Sicherheit ſteigenden Gangart zuläßt und einen volleren, reineren Ton für die Zukunft verbürgt. Es ſind die Spitzen der vorigen Generation, die Leibl, Liebermann, Trübner — ſofern ſich's um die realiſtiſche Seite des Kunſtſchaffens handelte — in eingehender Kritik gewürdigt worden, und als nun das Auge den Kreis muſterte, der die Jugend von heute repräſentiert, die Jugend, deren Denken wir uns, wenn auch mit großem Vorbehalt und oft abweichender Richtung, ſelbſt zurechnen, traf es auf Lovis Corinth, die (rechnet man den älteren Liebermann ab) Spitze der Berliner Sezeſſion. Die Prüfung des Lebensganges dieſes Jungen ergab, wie weit ein Teil dieſer Jugend ihre eigene Jugend ſchon hinter ſich hat — denn Corinth hat die Fünfzig bald erreicht — und daß ihr Schaffen ſomit eigentlich nicht ein ungeſtümes Frühlingswollen, vielmehr die reife Ernte des Herbſtes ſein müſſe. Aber die Erfüllung einer derartigen Hoffnung iſt von den Vertretern der heutigen Generation kaum zu erwarten, deren traurigſtes Kennzeichen in allen Kulturländern Europas, ſo ſich's um die Kunſt handelt (die ſomit alſo gerade die abſterbenden Elemente unter ſich zu ſammeln ſcheint) der auffallende Mangel an Jugendlichkeit und ſomit an Aufnahmefähigkeit, an Entwicklung iſt; ſie beginnen nur zu oft als altkluge Greiſe, um früher Sterilität zu verfallen. Das traf die vorige Generation nicht, trifft aber auch nicht Lovis Corinth, der gewiſſermaßen, den Jahren und auch dem Schaffen nach, zwiſchen dieſen beiden ſteht. Und doch, denken wir an die Mehrzahl der Heutigen: wozu verpflichtete ihre Jugend, weil ſie der Kunſt alles iſt! Nicht nur der Dichter hat das Recht, ſie zu beſingen als den Lenz des Lebens, den Blütenſtaub der Seele; nicht nur der Moraliſt Veranlaſſung, ſie zu preiſen als den unbefleckten Zuſtand des Wollens und



Denkens, in dem das Individuum noch nicht allein an ſich und ſeinen Vorteil, vielmehr ausſchließlich an die Sache denkt und für ſie lebt, uneigennützig und mit königlicher Verſchwendung des Eigenen und der Zeit, die in den Tagen noch endlos ſcheint; das Gute, Starke und Schöne ſuchend und preiſend, ihm neidlos zum Licht verhelfend, während in ſpäteren Jahren den meiſten die ſchleichende Niedertracht alles zu hemmen ſucht: ſie iſt auch das Keimbeet unserer Empfindungen, jeder Anſchauung und Aufnahme, die je im ſpäteren Leben in der Stunde der Produktivität ein ſtarkes Gefühl als Träger eines großen Gedankens zum Bilde formt. Nie wieder in reiferen Jahren kommen wir in die Lage, ein Ding auf uns wirken zu laſſen, daß es dermaßen in uns dränge und ein Teil unſerer Seele würde, der im geeigneten Augenblick in uns gleichſam in embryonale Bewegung gerät, wie die Frucht im Mutterleibe, zum Zeichen, daß ſie Leben wirkt. So iſt eine reich erlebte, recht angewandte Jugend nicht nur eine Gewähr für Jugendlichkeit und Begabung, vielmehr der Nährboden, von dem wir im Mannesalter zehren, der Garten, deſſen mehr unbewußt aufgenommene Sämereien die Gedankenkraft des Mannesalters ins Blühen treibt; denn: haben wir heute, in unſeren reifen Jahren, einen Eindruck und ſuchen ihn zu formen, es geht in uns eine Bewegung vor ſich, die im Nu die elektriſche Verbindung ſchlägt zu jenem Eindruck, den wir in der Jugend empfanden; und unſer Wort und Bild bekommt nur dann organiſche Wärme, ſo es uns gelingt, jene Empfindung voll auszudrücken, die wir damals hatten; handle es ſich — um ein Beiſpiel zu ſagen — nun um jene, die uns überkam, als wir an einem ſchmalen Waldweg ſtanden, der wie ein Schacht in die Tiefe führte, und der huſchende Vogel und das ſpringende Reh die Einſamkeit dermaßen erhöhten, daß wir, wie feſtgebannt ein Teil dieſer verſteinerten Stille wurden, in der die Ewigkeit rauſcht; handle ſich's um den Anblick des eilig fließenden Waſſers eines Baches am Abend, dessen Anblick uns mit der Angſt Dessen erfüllt, der das Blut einer geöffneten Ader nicht ſtillen kann, während die aus dem Walde dringende Dunkelheit dem verzagt Harrenden das Herz abzupreſſen droht; oder um den von einem Kirchtum aufſteigenden Taubenſchwarm, der mit maschinellem Rhythmus durch die Frühſonne kreiſt, um, auseinanderfallend und wie aus der Hand geſtreut, ſich auf die schiefer-





PORTRAIT DE L'ARTISTE | SELBSTPORTRAIT | PORTRAIT BY HIMSELF



ESQUISSE
SKIZZE
SKETCH



COMPLOT



PORTRAIT WALTER LEISTIKOW



DISCOURS DE BANQUET — TISCHREDE — TABLE SPEECH

blauen Giebeldächer zu verteilen; oder um ein Obſtſpalier an der weiß-getünchten Rückwand eines Hauſes in der Sommermittagsſtille: es ſind jene Dinge, die wie hundert andere im Gemüt der empfänglichen Jugend eine ſo tiefe Bedeutung für uns annahmen, daß die alte Regung wiederkehrt, nicht von ihnen zu trennen iſt, uns produktiv ſtimmt, wann auch die Erinnerung an ſie auftaucht. Derart aber, alſo auf der Grundlage eines reichgeſättigten, in Ruhe genießend verbrachten Lebens, ſollte der Ausgangspunkt aller Kunſt ſein. Und ſo iſt denn verlängerte Jugend die einzige Gewähr für ein volles Leben und das künſtleriſche Schaffen und kulturelles Geſtalten überhaupt. Wie weit dieſe aber unter dem Mangel an jener leiden, und woher in unſerer gärenden Zeit, die alles auseinanderreißt, die Urſachen rühren, können wir hier nicht aufdecken. Tatſache iſt, daß wir keine eigentliche Jugend heute haben und ſomit kein einheitliches Kunſtſchaffen wie noch der Impreſſioniſtenkreis um Manet dies ſo herrlich lebensfriſch und ſaftig darbot; Tatſache iſt, daß an deſſen Stelle ein gedanklich-reflexives Verarbeiten fremder Formwerte getreten iſt. Einige gibt es, die ſich beizeiten aus der Kriſe zu retten ſuchten, wenn auch oft nur mit halbem Erfolge, andere wieder ſtehen zwiſchen dieſen beiden Generationen als ungebrochene Kraftmenſchen, ohne nun aber direkten Anteil an allen Vorgängen der neuen Zeit zu haben; eine mangelnde Zugehörigkeit ſchützte ſie gewiſſermaßen vor den Gefahren. Unter ſie zählt Corinth. Wenige gingen ganz unverſehrt durch die Gefahr.

Aber dieſe geſunde Jugendlichkeit des Denkens und Empfindens macht's nicht allein; die äußeren Umſtände müſſen ſie begünſtigen. Denn wie heute das greiſenhafte, ſkeptiſch-ſpieleriſche, im Herzen kühle Gehirnleben unſerer jungen Leute zur ſchöpferiſchen Kunſt unfähig iſt, ſo wurde geſunde Jugendkraft in den beiden voraufgehenden Generationen nicht ſelten auf andere Weiſe gefährdet, und im Verein mit dem ſozialen Aufſchwung ihrer Tage vor allem in der vorletzten, von der an wir einen neuen, verderblichen Typus konſtatieren können. War z. B. ſchon das Leben der Klaſſiziſten um Carſtens und der Nazarener um Cornelius vom äußeren Rhythmus ihrer Kunſt ſehr verſchieden, es ſind beide doch ſo grundehrlich und aus einer Überzeugung geboren, daß jenes, in ſeiner

ſchlichten Hausbackenheit, dennoch vom hohen Weſen dieſer durchdrungen geweſen ſein muß; ein Zuſtand, den wir von der ſpäteren Ateliermalerei Düſſeldorfer und Münchener Signatur nicht annehmen können; es ſei denn, wir gäben die wenig ſchmeichelhafte Bedingung zu, das Leben dieſer Maler ſei nicht wärmer und tiefer als ihre hohle Kunſt geweſen. Tatſache iſt, daß mit ihnen ein neuer Typus auftritt, „der Genoſſenſchaftler" — (das Wort „Genoſſenſchaftler" natürlich ganz allgemein und nicht inbezug auf eine beſtimmte Vereinigung gedacht) — und mit ihm das Refüſieren wirklicher Kunſtwerke in einer bis dahin kaum gekannten Weiſe. Sozialpſychologiſch das Entſtehen dieſes Typus nachzuweiſen, würde hier zu weit führen. Jedenfalls reſultiert er aus im Werden unſerer Geſellſchaft bedingten geiſtigen Vorausſetzungen, die es mit ſich brachten, daß ſelbſt eine ſo eminente Begabung wie Menzel die Hälfte ſeiner Produktion unkünſtleriſch enden ließ und unſer geſamtes Geiſtesleben in ſo erſchreckender Weiſe verarmte, daß überall, wo ſich's um geiſtige Dinge handelte, das Unechte an Stelle des Echten rückte. Das iſt um ſo erſtaunlicher, da man in praktiſchen Berufen, ſei es nun Handel, Induſtrie oder Wiſſenſchaft, von ſeltener Tüchtigkeit war: deren Vertreter aber, ſobald es Entſcheidungen künſtleriſcher oder kultureller Natur anging, mit unfehlbarer Sicherheit daneben trafen. Der Ausgleich fehlte. Der Fortſchritt, den unſer Vaterland genommen hatte, war zu plötzlicher und einſeitiger Natur. Und die wenigen Einſichtigen, die, abſeits dieſem teilweiſen Aufſchwung, den Blick in den inneren Zuſammenhang der Dinge klar gehalten hatten, ſtanden gleich Predigern in der Wüſte, deren Stimme ungehört verhallte. Der „Genoſſenſchaftler", der die ſchlechte Frucht des neuen Zuſtandes auf dem Gebiete der Kunſt iſt, iſt ein Typus, den man auf allen Gebieten des Lebens, in allen Berufen längſt kannte, der aber bis dahin in der Kunſt fehlte, weil zur künſtleriſchen Betätigung in früherer Zeit nur der Produktive ſchritt, der Menſch, der mit dem Herzen für eine Sache lebte. Der „Genoſſenſchaftler" aber iſt der Feind des Produktiven. Er iſt Streber, führt das Wort Idealismus im Munde, will im Grunde nichts als ſeinen materiellen Vorteil, bringt's zu hohen Ehren und Orden, iſt Freund von Kultusminiſtern und wird bei ſeinem Tode von dieſen zu Grabe geleitet und in der Lokalpreſſe gefeiert. In Wahrheit hat er ſein ganzes Leben





DESCENTE DE CROIX — KREUZABNAHME — DESCENT FROM THE CROSS



LE BAIN BADEANSTALT THE BATHING



BACCHANTES BACCHANTEN BACCHANIS



HAREM



PIETÀ



PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE VATER DES KÜNSTLERS THE ARTIST'S FATHER

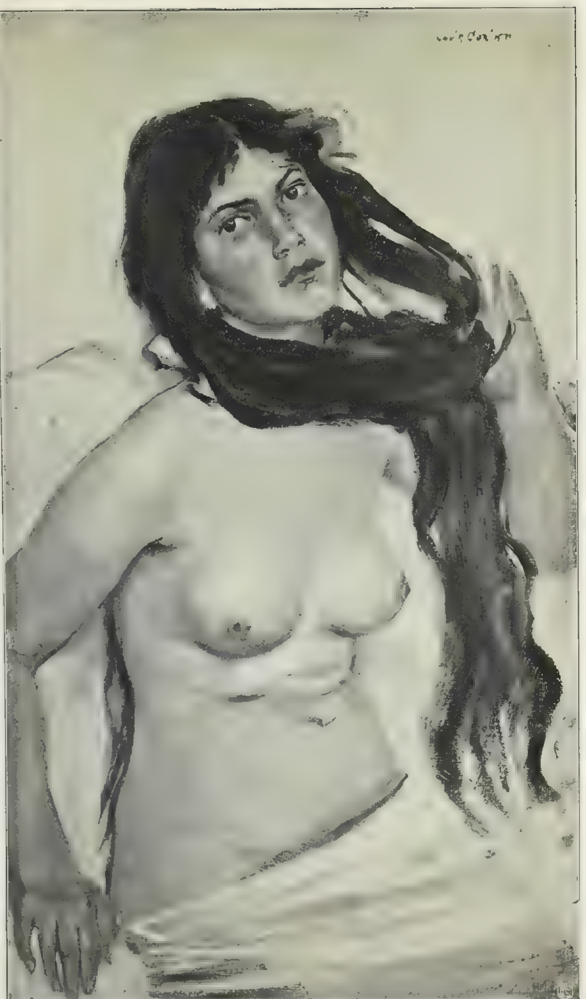
an der Vernichtung der Kunſt gearbeitet und mit jener Bosheit, die die notwendige Folge der Beſchränktheit und mangelnder Einſicht iſt. Nur aus mangelnder Einſicht treibt er ja ſein verderbliches Gewerbe; allein aus dem Grunde, weil er an einer falſchen Stelle, in einem falſch gewählten Berufe ſteht: in der Kunſt kann nur der Produktive, der Schöpferiſche, das iſt der Gute, wirken und ſchaffen, während alle Mittelmäßigen, die in reproduzierenden Ständen nützliche Glieder ſein würden, hier zu demoraliſierenden Schädlingen werden. Denn jeder Menſch iſt nur ſo lange gut, wie er ſeinen Kräften entſprechend verwandt wird. Es läßt ſich danach ermeſſen, daß nichts den Charakter mehr verdirbt, als künſtleriſche Betätigung ausgeübt von Nichtkünſtlern: da ſie unausgeſetzt zur — oft unbewußten und unfreiwilligen — Lüge und Ränken treibt, zu einem Gebaren zwingt, das ſtets die höchſten Worte im Munde führt und nur das Schlechte will, während jeder andere, in jedem anderen Beruf zur unbedingten Solidität verpflichtet iſt, um voranzukommen. Auf dem Schaffensfelde der Kunſt des höchſten menſchlichen Denkens iſt es ſomit leider anders, ſeitdem die Bourgoiſie von ihm Beſitz ergriffen hat, und ſie ein Beruf wie jeder andere wurde. Für die kleineren dieſer Art iſt die Kunſt ein Gewerbe, das wie eine Art Rentenverſicherung in jedem Jahr beim Verloſungsankauf einen Treffer abwirft. Und vielleicht iſt gerade der deutſchen Kunſt dieſer Typus ſchädlicher geworden als irgend einer; er iſt gewiß auch in Frankreich am Ruder, in England nicht unbekannt, ſtets aber von einer ſtarken Gegenpartei produktiver Werteſchaffer in Schach gehalten. Dieſe Werteſchaffer waren in den letzten fünfzig Jahren in Deutſchland zu dünn geſät, zu ſporadiſch gewachſen, ſo daß ſelbſt die Parteien der Jungen von einem Stich jener eben genannten Eigenſchaften nicht freizuſprechen ſind, und man ſchon von modernen Epigonen reden kann. Das zeigt uns die neuere Kunſt in München und ſelbſt die in Berlin. Die Art und Weiſe, wie die junge Generation die Loſung unſerer Zeit aufnahm, hat, als natürliche Folge ihrer Zuſammenſetzung, noch eine leichte Färbung von Genoſſenſchaftlergeiſt (Ausnahmen ſind freilich zu verzeichnen und unter ſie zählt ja Corinth), doch die Art ihres Wollens, das gewechſelte Gewand täuſcht darüber nicht hinweg, beweiſt immer wieder zur Evidenz den alten Satz: Geiſt iſoliert, verein-



ſamt, niemand iſt einſamer als der, der ein wirkliches Innen- und Gedankenleben führt, der nichts kennt als dieſes abſichtslos und ſchlicht zu geſtalten; ihm weicht man aus, rückt von der Bank zur Seite, ſieht ihn ſcheel an, wo ſein Herz dem Nächſten nur Gutes will, meidet ihn wie einen Anſteckenden, obgleich nichts weniger anſteckt als Geiſt, ſchließt ihn aus. Das iſt vielleicht eine innere Notwendigkeit, ſeitdem die Kunſt in zu breite Kreiſe gedrungen iſt und die nächſt Intereſſierten mit Blindheit gegen den Schöpferiſchen geſchlagen ſind; denn wie ſollte dem mittelmäßig Schaffenden das Urteil zuſtehen, das nur dem Genie und dem genialen Genießer (dem Mäcenas früher Zeiten) eigen ſein kann?

Ich ſprach von der Jugend als dem köſtlichen Unterpfand neidloſen Strebens. Wie könnte ſie durch die idealſte Betätigung, das künſtleriſche Schaffen, noch beglückt und gehoben werden, ſo die Umſtände ſie unbedingt begünſtigen! es entſteht das höchſte Luſtgefühl, die notwendige Vorausſetzung aller Produktion. Aber gerade dieſes iſt bei den wenigſten Werken von heute als Ausgangspunkt anzunehmen. In ſeiner reinſten Form iſt es allein der Antrieb der Lyrik, alſo der eigentlichen Kunſt der Jugend, aber auch die Produktion der reiferen Jahre, die epiſche und dramatiſche, die von den getrübten Empfindungen des Kämpfens und Leidens ausgeht, kann ſeiner nicht entraten und bedarf ſeiner vor allem in der läuternden und erhebenden Stimmung des Ausganges. Iſt nun ſchon ein Mangel dieſer Stimmung in der ſelbſtändigen Produktion des Auslandes zu konſtatieren, wieviel mehr in der unſeren, die ſich dadurch ſchwächte, daß ſie nicht dem Trieb des Herzens folgte, ſondern epigoniſcher Abſicht verfiel. Es wären hier die Begriffe Konvention und Individualismus zu erläutern; und ich will's mit dem kurzen Satze tun, daß beide im Grunde gar nicht zu trennen ſind; hat vom ſiebzehnten Jahrhundert bis heute ihr Weſen ſich auch ſtetig ſublimiert. So konnten die modernen Franzoſen gerade deshalb individuell ſein, weil die Tradition bei ihnen nicht abbrach und konnten unſere jungen Maler es nicht, trotz aller Betonung, weil an Stelle der lebendigen Tradition die Atelier-Schablone getreten war: der Grund, der die junge deutſche Kunſt, den deutſchen Impreſſionismus, mit ganz geringer Ausnahme, als eine Kunſt aus zweiter Hand, beſſer geſagt, als ein Topfgewächs erſcheinen





ETUDE DE NU — WEIBLICHER AKT — NUDE STUDY



PORTRAIT MAX LIEBERMANN



SUSANNE AU BAIN ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦
SUSANNA IM BADE ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦
SUSANNE THAKING THE BATH



LA JARRETIÈRE ◦ ◦
DAS STRUMPFBAND
THE GARTER ◦ ◦ ◦

läßt, das man großpäppelte, nicht ohne, den Kindern gleich, die Wurzel immer einmal wieder zu befingern. So ist die moderne Malerei in Deutschland größtenteils das gleiche Atelierprodukt wie die braune Malerei von ehedem. Und nur ganz wenige gibt's, bei denen sie eine innere Notwendigkeit ist und ebensowenige, die dies zu erkennen vermögen. Und ist weder Individualismus, noch der Grad berechtigter Konvention bei jenen echt. Mit der braunen Malerei der vorigen Generation war's ähnlich: während sämtliche Insassen der Münchener Ateliers die alten holländischen Meister dem Scheine nach imitierten, begriff allein Leibl ihr Wesen und schuf wahre Kunst. In den Tagen der Hellmalerei war es nicht viel anders. Welch eine Erregung faßte die jungen Gemüter, als Fritz v. Uhde, anstatt Velasquez und Manet zu erkennen, das Grau des Virtuosen Bastien-Lepage entdeckte und die Parole des Silbertons ausgab; wir waren Knaben und in unsere staunende Phantasie schoß der Aufruhr. Aber noch hatten wir die Schulbank nicht verlassen, ich erinnere mich des Tags recht deutlich — da hieß es: Uhde malt nicht mehr grau. Und wie Leibl in Süddeutschland der einzige wahre Künstler unter den Braunen, so erfaßte Liebermann in Norddeutschland das Wesen des Lichts; mag seine Gefolgschaft auch wieder auf schwachen Beinen — dem Uhde-Kreis verwandt — hinter ihm hertrippeln: es gibt in Deutschland eine Reihe origineller Begabungen — zumeist gehören sie keiner Partei, keiner Sezession an — die eigen ihren Weg suchten und fanden, und von ihrer Art ist Lovis Corinth.

▫ ▫ ▫

Lovis Corinth wurde am 21. Juli 1858 in Tapiau in Ostpreußen geboren als einziger Sohn eines wohlhabenden Gerbermeisters, dessen Ehrgeiz es war, aus seinem Jungen etwas zu machen. Er besuchte das Gymnasium in Königsberg bis Sekunda und ging dann in der gleichen Stadt, im April 1876, zur Akademie über, wo er unter dem Lehrer Otto Günther arbeitete. Von 1880—1884 malte er bei Loeffz in München, und ich möchte gleich hier bemerken, daß er, ein Zeichen seiner eigenen und starken Begabung, nicht in die Nachteile der Loeffz-Diez-Schule verfiel (ebensowenig wie vor ihm schon Trübner und neben ihm Slevogt), Nach-



teile, die ſich ſonſt im Werke des geſamten Nachwuchſes dieſes Lehrerpaares konſtatieren laſſen und im Streben nach einer leckeren, braunen Mache und poſiertem Ausdruck eines anekdotiſchen Vorganges zu ſuchen ſind; hatten wir doch noch jüngſt Gelegenheit, im Salon Schulte die Produktion dieſes Diezkreiſes im Zuſammenhange zu rekapitulieren. Selbſt in den noch unſelbſtändigen Bildern Corinths dieſer Tage — unſelbſtändig, indem das Eigene noch nicht klar zum Ausdruck kommt — finden ſich keine Spuren jener meiſt mit formaler Geſchicklichkeit Hand in Hand gehenden, unkünſtleriſchen Anlehnung und ſchlechten Imitation bekannter Vorbilder, wie ſie damals leider in Deutſchland blühte und neben den Leiſtungen weniger unbekannter, im Verborgenen ſchaffenden Meiſter, als das Beſte galt. Das Halbe und Unfertige bei Corinth läßt gerade in ſeiner Art die ſpätere Originalität ahnen. Von 1884—1887 ſtudiert er bei Bouguereau und Fleury in Paris an der Akademie Julien und hat uns ſpäter, in einem Heft der Zeitſchrift „Kunſt und Künſtler" in amüſanter Weiſe über ſeine erſten Eindrücke und das Getriebe der franzöſiſchen Kameraden vorgeplaudert. Mit offenem Auge nahm der derbe, dem Äußeren nach ungeſchlachte und im Empfinden doch eigentlich kindliche, gerade Oſtpreuße die Eindrücke der herrlichen Seineſtadt auf. Die Eigenheiten des Straßenbildes ſpringen ihm auf ſeinem erſten Gang zur Klaſſe ſofort in die Augen: die Frauen wippen wie die Bachſtelzen über die Straße, bemerkt er richtig, Arbeiterinnen ziehen reihenweiſe untergefaßt dahin, jede trägt einen mächtigen cul de Paris der damaligen Mode nach, Kinder ſpielen auf dem Trottoir und ein Dunſt liegt über dem Ganzen wie nur Paris ihn kennt. Und in der Klaſſe (deren Ulk, getragen von der heiteren Sorgloſigkeit der Maljugend, mit ernſter Arbeit abwechſelt), korrigiert Bouguereau mit der Bemerkung: „prenez des brosses petites", während er ſelbſt breite nahm, und nach dieſem Fleury mit dem Satz: „prenez des brosses larges", obgleich er ſtets den ſpitzen Pinſel benutzte. Als Corinth Paris verließ, ging er nach Königsberg zurück, wo er als ſelbſtändiger Maler die Jahre von 1888—1891 zubrachte. Es entſtand da eine „Pietà", ein Bild, auf deſſen Qualitäten ſpäterhin ausführlicher einzugehen ſein wird. Und bei dieſem Satze möchte ich gleich das Eine zufügen: wer heute Bildern von





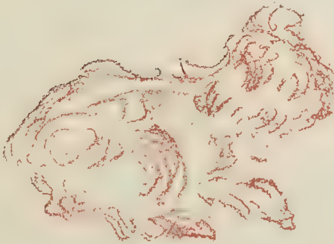
PERSÉE ET ANDROMADE
PERSEUS UND ANDROMEDA
PERSEUS AND ANDROMEDA

Corinth in den Ausſtellungen begegnet, findet ſie nicht ſelten brutal, ja abſtoßend, und hält ſie für das Unverkäuflichſte; dem gegenüber iſt zu erwähnen, daß, wie dieſes Jugendwerk faſt alles, was der Maler geſchaffen hat, ſich in Privatbeſitz oder Galerien befindet (und daß beſonders häufig Maler ſeine Bilder kauften), es alſo in Deutſchland doch noch eine ſtattliche Reihe Freunde einer zwar derben aber geſunden Kunſt geben muß.

Von 1891—1900 ſehen wir den Künſtler dann wieder in München, wo er ſich dermaßen einlebt, daß er die Stadt ſeine zweite Heimat nennt und, als er vorübergehend, dem Klinger-Stauffer-Kreis nahe, in Berlin von Melancholie befallen, ſich unheimiſch fühlt, ſchleunigſt an die Iſar zurückkehrt. 1895 erhält er im Glaspalast die zweite Medaille. Aber wie die Kunſtverhältniſſe dort unten nun einmal lagen, hielt's ihn auf die Dauer doch nicht — der gemütliche Aufenthalt in der „Allotria" konnte darüber nicht hinwegtäuſchen — und er ſiedelt erſt für Monate, ſpäter ganz nach Berlin über. Das war um 1900. Corinth fühlte deutlich, daß aus dem Allotriageiſt nichts werden könne. Es iſt dies der unglückſelige Geiſt, an dem wir Deutſchen ſeit 1870 nur allzuſehr kranken, und der unlängst, myſtiſch-ethiſch ſchillernd, in den Werdandi-Heerſcharen, auf beſondere Art neue Macht über unſer Volk gewinnen wollte. Damit ſei noch nichts gegen Intimität, Spießbürgerlichkeit, ja Philoſtroſität geſagt — weil dieſe ſich auch bis zu einem Grade in der alten guten deutſchen Kunſt finden, obgleich ſchon Dürer darunter litt — aber derartige Eigenſchaften als Gegenſatz zu großer ariſtokratiſcher Allüre und als ihr Gegenpart, müſſen, wenn ſie ein geſunder Boden für eine lebendige Kunſt und Kultur ſein ſollen, von einer natürlichen, friſchen, auf ſich beſchränkten Hausbackenheit ſein, wie ſie ſich zuletzt noch in der Dichtung des Gottfried Keller findet und wie ſie einem Teil unſeres Landadels eigen iſt; nicht aber darf ſie zentraliſieren im Geiſt der Kneipe als Verſammlungslokal, nach Bierdunſt und dem Raſcheln fettiger Karten duften. Jene Hausbackenheit, wie ſie unſerem Landadel eigen iſt, iſt ſogar vom künſtleriſchen Schaffen kaum zu trennen und Bach und Goethe war ſie gewiß eigen. Unſer Verderb iſt die Kneipe: der ſtille Trinker iſt ein anderer Menſch als der Kneipengänger, und die Kneipe von heute als Verſamm-



lungslokal ein anderes, als Gast- und Wirtshaus von einst. Sie hat sich verändert, wie sich unser Städtebild und Landleben verändert haben, und ist grauslich geworden mit dem Renaissancedekor der siebziger Jahre. Da schoß der „Genossenschaftsgeist" immer sichtbarer hervor und der Allotriageist ist ein Zwillingsbruder des Genossenschaftsgeistes, mögen auch nicht alle Allotrianer gleich Genossenschaftler im vorhin angegebenen Sinne sein. Aber die Kunst, die aus dem Allotriageist stammt, kann bestenfalls die eines Lenbach sein; ganz unmöglich ist es, die eines Böcklin, Marées, Liebermann mit ihm zusammenzubringen. Alle drei sind als Allotrianer undenkbar. Und ich betone dies, da sich's um Corinth handelt, als eine Gewähr für sein Künstlertum, weil gerade er, trotz einer gewissen Anlage für solch feuchtfröhliche Lebensart, die Gefahr einsah und sich ihr entriß. Der Allotriageist ist der, den ein Teil unserer Studenten pflegt — aber doch noch in einer strafferen Art, denn wo die Klingen blitzen, pulst stets wahres Leben — und mag dieser Geist einem Teil der Jugend anstehen, den reifen Mann entwürdigt er, weil er sich mit ihm verwandelt; muß sein Denken vergiften, auf Äußerlichkeit, Hohlheit und Schein einstellen, die schöne Phrase an Stelle der Sachlichkeit setzen und nicht zum wenigsten, wo sich's um die idealen Güter handelt. Es fand der Allotriageist seine deutliche Sichtbarwerdung in den Werken der schon erwähnten Diez-Schule, die mit Kunst und Leben, ja mit Ethik, die für uns der letzte Schluß organischer Ästhetik ist, nichts zu tun hat. Der Allotriageist auf die Kunst übertragen, muß auf die Dauer also in diesem Sinne demoralisierend wirken. Und, nochmals sei's betont: bemerkenswert ist, daß Corinth, dieser fleischfrohe Zecher, der an Jordaens Tage denken läßt, sich ihm entriß, um seine „Moral" zu retten. Es ist Corinths Übersiedelung nach Berlin direkt als ein Protest gegen München anzusehen, so sehr er diese Stadt liebte, und sie ihm, wie er sagte, zur zweiten Heimat geworden war. Obgleich nun auch in den letzten Jahren, dem entgegen, eine Parole wider Berlin ausging, und, vielleicht nicht ganz zu Unrecht: jener Münchener Geist dürfte niemals an seine Stelle rücken. Aber auch kann es unmöglich jener alte, entschwundene, gesunde, hausbackene Spießbürgergeist von einst werden, mit dem man in einer jüngsten Biedermeierromantik kokettiert. Unsere kulturelle und künstlerische Entwicklung





SALOME



PORTRAIT MADAME R.



ULYSSE SE DÉFENDANT CONTRE LE MENDIANT

ODYSSEUS KÄMPFT MIT DEM BETTLER

ODYSSEUS DEFENDS HIMSELF AGAINST THE BEGGAR

darf nur dahin zielen, daß wir aus allen gegebenen Bedingungen und Notwendigkeiten unſerer Tage die organiſche und ſomit künſtleriſche Selbſtverſtändlichkeit früherer Zeiten wiederholen. Die Künſtler beginnen nun auch bei uns wieder einzuſehen, daß ſie Menſchen ſind, die ſich waſchen, kämmen, kleiden ſollen, wie jeder andere, und die einem Beruf verbunden ſind, der das gleiche Pflichtgefühl verlangt, wie der eines Bankkaſſierers. Alle Romantik iſt vom Übel und jeder Pſeudoidealismus, Eigenſchaften, die heute in den verſchiedenſten Formen nachſpuken. Dabei kann und darf nicht Nüchternheit an jene Stelle treten. Ja es iſt eine Romantik in der leidenſchaftlichen Hingabe des äußerſten Realismus an den Gegenſtand zu konſtatieren, eine Romantik, die über aller Phantaſtik und verlogenen Ideologie ſteht. Ein gewiſſer Aufſchwung im Münchener Kunſtleben war ja zu konſtatieren durch das Bemühen des Simpliziſſimuskreiſes (weniger in ſeiner Sezeſſion), doch iſt gerade die Tendenz dieſer Künſtler ſo ſehr dem zerſetzenden Denken des Neu-Berliners verwandt, daß es nicht auf die Karte der poſitiven Bereicherung geſetzt werden kann. —

Ich betonte ſchon, daß es in Deutſchland einige ſtarke Künſtler gebe, die jenen Schwächen des älteren und neueren Münchener Kunſtgeiſtes nicht verfallen ſeien, und auch nicht denen des neueren Berlins. Eine auffallende Begleiterſcheinung dieſer Eigenſchaft dieſer Vorzüge aber iſt, daß dieſe Künſtler, als eine Art outsider, nicht unbedingte Fühlung zum eigentlichen Weſen der modernen Kunſt haben, zum Weſen des modernen Impreſſionismus, der ſeinem Grundzug nach ſubtilſte Landſchaftslyrik iſt, zur modernen Farbenoptik, die das Mittel ihrer Wiedergabe, ihr Ausdrucksvermögen war. Das trifft wie auf Leibl und Trübner auch auf Lovis Corinth zu. Er hat letzten Endes mit dem Impreſſionismus, alſo mit der eigentlich modernen Kunſt wenig zu tun, wäre ohne ſie zu denken, iſt nicht in ſie einzugliedern, ſo wir auf die franzöſiſche Entwickelung blicken, deren Satellit bei uns allein, von älteren, Max Liebermann iſt, wie bei jüngeren, die ſich noch den Weg zu bahnen bemüht, Anzeichen der Zugehörigkeit vorhanden ſind. Lovis Corinth könnte ein moderniſierter Schüler der alten Holländer ſein, im Speziellen des Franz Hals und die Unmodernität ſeiner Art, die manchem ſo extravagant und ſezeſſioniſtiſch-



ungeheuerlich erscheinen mag, wird nirgends jedem klarer, als vor seinen Landschaftszeichnungen, so den „Eichbäumen“, die subtil auf jede Knorre der Äste hin gezeichnet sind, wie von einem Schüler der Lessing-Schirmer-Zeit. Das spricht nicht gegen den Künstler, spricht für ihn, macht uns aber zugleich seine Stellung klar: seine äußere Wildheit und manchmal Ungezogenheit des technischen Gebarens ist durchaus nicht Ausfluß der modernen Kunstanschauung, der neueren, impressionistischen Farbenoptik, vielmehr einzig die notwendige Äußerungsform der individuellen Anlage dieses lebenskräftigen, fleischfrohen, derben, manchmal allzu derben Temperamentes, das aus den Tagen des Jordaens stammen könnte. Und da liegt auch zugleich ein Beweis für das echte und aufrichtige Künstlertum dieses Malers, das verhinderte, daß er jenen vorhin betonten Nachteilen verfiel: ist's ein Merkzeichen der im Fahrwasser des Impressionismus sich eigenartlos treiben lassenden Jugend von heute, unbändig wild im technischen Vortrag zu beginnen, derart wie wirkliche Meister als ein Mal letzter Vollendung und vollständiger Beherrschung der Mittel ihre Bahn beschlossen, es begann Lovis Corinth, entgegen den Unreifen unserer Tage, mit ausgesprochen sachlicher Schlichtheit, als ein Zeichner streng schulmäßiger Gründlichkeit, wie jeder wirklich Begabte, der allein die Möglichkeit des Fortkommens in der ehrlichen Beherrschung der Mittel sieht. Er verzichtete damals, entgegen den Neueren, auf genialisch tuende Wildheit und auf Ateliermätzchen — in München so beliebt — und gibt schon in seinem zweiten bekannteren Bilde, dem Porträt seines Vaters, eine erstaunliche Probe nicht gewöhnlichen Könnens.

Von 1880—1884 lebte der Künstler, wie wir wissen, in München und am Schluß dieses Aufenthaltes entstand sein erstes Bild „Das Komplott“, im Besitz des Konsuls Strathmann in Leipzig, des Vaters des Münchener Malers. „Das Komplott“, der Titel sagt's schon, ist ein Genrebild, in dem wir den gesamten Requisitenapparat dieser unkünstlerischen Kunstrichtung wiederfinden, und doch verrät es in jedem Zug Selbständigkeit, ein Streben über die Schablone hinauszukommen, ein strafferes Anlehnen an die Natur, mehr Gründlichkeit in der Zeichnung, Natürlichkeit in der Haltung der Figuren, Verzicht auf malerische Mache und übertriebene





SORCIÈRES HEXEN WITCHES



PORTRAIT DE L'ARTISTE SELBSTPORTRAIT PORTRAIT OF THE ARTIST



LES ABATTOIRS
SCHLÄCHTEREI
THE SLAUGHTER HOUSE

Mimik: ſpielt auch das Arrangement der aus drei Figuren beſtehenden Gruppe noch deutlich in dieſer Richtung: das durch die Fenſterlucke fallende Licht, das das Antlitʒ des zur Tat Entſchloſſenen ſtreift, der über den Tiſch gebeugte Berater, der unerläßliche Hund zur Seite; ein Dekorationsſtück, das aus dem hiſtoriſchen Koſtümbild gar herübergenommen ſcheint. Aber trotʒdem: das Bild weicht in leiſen Spuren vom Schema ab. Wie es damals wirkte, wiſſen wir leider nicht. Der Künſtler ſchätʒt es heute, nicht. Und doch iſt's nicht unbedingt ein guter Zug, ſeinen Erſtling zu verleugnen. Es ſind meiſt jene dazu verurteilt, denen es nicht vergönnt war, in einer künſtleriſch reinen Zeit heranzuwachſen, in der eine dicht gedrängte Schar von Meiſtern den unſicher taſtenden Jüngling beriet, ſchütʒte und ſteigender Vollendung zuführte. —

Und Lovis Corinth brach nach Paris auf; ſein dortiges Studium an der Akademie Julien währte von 1884—87. Zwar hat er uns über die erſten Eindrücke eines an die Seine verſchlagenen norddeutſchen Malers in einem Aufſatʒ berichtet, doch über die Art ſeines Studiums und Schaffens, ſeine Sym- und Antipathien leider nichts. Ob er Manet damals ſchon kannte oder die Baſtien-Lepage-Begeiſterung mitmachte, wir wiſſen es nicht. Glücklicherweiſe erinnern ſeine ſpäteren Arbeiten weder an den einen noch den anderen. Wir ſahen überhaupt keine Studien und Malereien, die direkt in Paris entſtanden, kennen nur als erſte Frucht ſeines dortigen Aufenthaltes das 1887 in Königsberg gemalte Bildnis ſeines Vaters. Und um auf Manet und Baſtien-Lepage zurückzukommen: iſt es nicht eigentümlich, daß außer Thoma kein deutſcher Künſtler den erſten der beiden Maler, deſſen Ruhm heute die Welt erfüllt, entdeckte? Die älteren deutſchen Maler, die in den ſiebziger Jahren nach Paris kamen, hielten ſich an Courbet und Millet, die jüngeren, die in achtziger Jahren hinübergingen, jubelten Baſtien-Lepage zu, und eine noch ſpätere Generation, die zu Anfang der neunziger Jahre nach Paris zog, fand dort Besnard und Aman-Jean im Flor. So kamen alle drei Gruppen ſeltſamerweiſe an den eigentlichen Führern des Impreſſionismus vorbei — die, ebenſo ſeltſamerweiſe, auch an der Seine von Scheingrößen überſtrahlt wurden — wobei die früheſten immer noch an das Gründlichere gerieten. Sie kamen an den Führern des Impreſſionismus vorbei, die Lieber-



mann dann erſt viel ſpäter für ſich entdeckte, während einige wenige, aus eigenem Empfinden, ähnliches ſahen und zum Ausdruck brachten, die Mehrzahl aber in unſeren Tagen ſich über jene hermacht, wie einſt die Baſtien-Jünger in München das berühmte Grau des berühmten Meiſters ausriefen. Dieſes Vorbeizielen am eigentlichen Impreſſionismus iſt nun bei Corinth zwar als einen Mangel an Zugehörigkeit zum Zeitempfinden, gewiß aber als eine Eigenheit anzuſehen. Denn, im guten Sinne, eine weniger franzöſiſche Malerei als das ausgezeichnete Bildnis ſeines Vaters, das er im Jahre 1887, nach ſeinem Pariſer Aufenthalt, daheim in Königsberg malte, kann man ſich ſchlecht denken. In einem altfränkiſchen Zimmer, mit knallblauer Tapete, ſitzt der Mann mit dem harten Bauernſchädel auf dem Sofa, in der Hand einen Brief, der Lieber Papa! beginnt und Lovis Corinth unterſchrieben iſt. In den Zügen des derben Mannes iſt ein Ausdruck von Güte unverkennbar. Was den techniſchen Vortrag angeht, ſo iſt das Bild noch ein wenig hölzern gegen ſpätere Leiſtungen, aber von beſonderer Gründlichkeit in der Zeichnung. Es iſt beinahe etwas Leiblſches in ihm und ſcheint von abſoluter Ähnlichkeit zu ſein. Seine Malerei ſteht hinter den überwiegenden zeichneriſchen Qualitäten zurück. Als das Bild im Jahre 1888 auf der großen Ausſtellung am Lehrter Bahnhof erſchien, ſoll es — wie unverſtändlich für uns heute! — Entrüſtung hervorgerufen haben ob ſeiner kühnen Realiſtik, in der es uns nun eher gründlich, aber ein wenig linkiſch erſcheint. Das nächſte uns bekannte Bild iſt die 1890 in Königsberg entſtandene „Schwimmanſtalt". Wir kennen es leider nicht im Original und können ſomit ſeine maleriſchen Qualitäten nicht beurteilen. Als Vorwurf iſt's entſchieden eigen und durchaus perſönlich geſehen. Wir ſchauen wie von der Rückwand durch die halb überdachte Bretterhalle aufs Waſſer und ſehen da Knaben und Männern in ihrer ſommerlichen Kurzweil zu: der eine treibt im Waſſer, der andere unterſucht ſeine Glieder, und wieder einer ſteht kerzengerade auf der Spitze des Sprungbrettes. Die Bewegung der Körper — (zum erſtenmal iſt hier, und wie dezent, das ſpäter vom Künſtler ſo energiſch und lebhaft gepflegte Gebiet des Nackten erſchloſſen) — iſt frei und natürlich und beinahe noch ſchüchtern im Vortrag gegen einige ſpäteren allzu furioſe Wiedergaben,



und man hat der Reproduktion nach die Empfindung, als ſei das Bild nicht ohne Tonqualitäten. Das Thema des Nackten, das der Künſtler hier zum erſtenmal anſchlägt, iſt noch ganz unſinnlich, rein maleriſch, aufs Formale hin geſehen und empfunden, wie auch noch in der im gleichen Jahr in Königsberg entſtandenen „Suſanne im Bade“, deren Vorwurf ſchon eher aufs Gegenteil wies, und das heute der Maler ſchwerlich umgangen hätte. Die „Suſanne“ ſitʒt (ein hübſches Aktmodell von leichtſüdlichem Typus) in einem Innenraum, und im Begriff ſich den Fuß zu trocknen, während ſie von hinten belauſcht wird, durch einen Kopf, der den Vorhang auseinanderſchiebt. Als Malerei zwar ſicher, ſteht es, recht die Arbeit eines Bouguereau-Schülers, dem Porträt des Vaters zwar an glatter Gewandtheit ein wenig vor, doch an Originalität entſchieden nach und iſt das Bild auch im Vorwurf konventioneller als die „Schwimmanſtalt“: dieſe war ein Geſehenes, ein Erlebnis des Auges; hier, da der Künſtler ein überliefertes Motiv anſchlägt, vermag er der Schablone noch nicht zu entgehen. Im nächſten Jahre 1891 malte er eine Pietà, die ſich heute im Muſeum zu Magdeburg befindet, und die ihm in München die „mention honorable“ einbrachte. Das Bild weiſt ſchon — quer über den Boden einer Halle liegt der kräftige Leichnam — deutlich auf die Art, in der der Künſtler ſpäter ähnliche Vorgänge der heiligen Geſchichte ausarbeiten ſollte. So wären alſo mit dieſen Königsberger Bildern gleich die verſchiedenen Sujets betont, die Corinth im Laufe der beiden folgenden Jahrzehnte wieder und wieder und mit ſteigender Meiſterſchaft abhandeln ſollte.

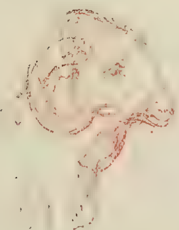
Jetʒt ſiedelt der Künſtler zu faſt zehnjährigem Aufenthalt nach München über, das er erſt am Schluß dieſes Dezenniums, anfangs nur für Monate, dann dauernd mit Berlin vertauſcht. Die erſte uns bekannte Leiſtung dieſes zweiten Münchener Aufenthaltes iſt das Porträt des Landſchafters Walter Leiſtikow. Mit vielem Verſtändnis für die charakteriſtiſche, ſchlanke Geſtalt und den ausdrucksvollen Kopf iſt der Berliner Maler erfaßt und, die Hände ums Knie gelegt, ganz profil auf den Stuhl geſetʒt. Aber die Stellung wirkt, um ſie lange anzuſehen, doch ein wenig zu momentan. Die außerordentlich ſchwierige Kunſt, den Darzuſtellenden einfach, ohne genrehaftes Beiwerk, aber in einer Poſe zu erfaſſen, die



den Augenblick vergessen läßt, ist noch nicht erreicht. Ähnlich, vielleicht in der Einfachheit der Auffassung noch absichtlicher, und darum auch nicht ganz einwandfrei, wirkt das, wenn wir nicht irren, auch um diese Zeit entstandene Porträt eines Johanniter-Ritters, der ein wenig allzu kahl im Raum sitzt, was jedoch nicht etwa an einem Mangel an Beiwerk, vielmehr an der noch nicht gelösten Raumverteilung zu liegen scheint. 1895 entsteht das zweite biblische Bild; eine „Kreuzabnahme" (jetzt im Besitze der Exz. Dernburg), deren Gruppe lebensgroßer Halbfiguren, neben vielen Vorzügen im Ausdruck und Zeichnung, ein wenig stark für den Beschauer komponiert ist. Das nächste Bild, von 1896, ist ein Selbstporträt und sollte eine der besten Arbeiten bleiben, die dem Künstler bisher glückten. Gegen das Fenster des Ateliers mit dem Rücken gestellt, mißt sich der in strotzender Lebenskraft Dastehende an einem Skelett, das er um einige Zentimeter überragt; eine durchaus eigene Note in der Reihe jener Porträts, die den Lebenden mit dem Tode darstellen. Der Tod ist hier nicht personifiziert, der Künstler stellt nur seine ganze Kraft der Idee gegenüber, deren Schrecken ihn vorläufig in keiner Weise berührt. Und gezeichnet ist der Kopf des Malers mit großer Sicherheit und Schärfe und doch weich und einfach gemalt. Ein Bild, dem noch nichts eigen von der späteren skrupellosen Kraftmeierei des Malers, die uns, gerade im Porträt, manchmal peinlich berührt, so große Fortschritte in psychologischer Beziehung Corinth auf diesem Gebiete auch noch machen sollte und auch, in einzelnen Stücken an malerischer Delikatesse. Denn gerade in diesem Sinne arbeitet er nicht selten ungleich, obschon sein Weg unbeirrt aufwärts führt, wie wir heute bereits konstatieren können. —

Wer an das Werk des Lovis Corinth denkt, möchte ihn wohl vornehmlich als den Maler derber, fleischfroher Sinnenlust und Zechfreude hinstellen, und doch ist dem, so sehr diese Art der Grundzug seines Wesens ist, nicht so; denn er hat mindestens ebensoviele Motive anderer Richtung und Porträts geschaffen. Es mag seinen Grund darin haben, daß, wie bei einigen Niederländern, der Geist der frohen Kumpanei aus jedem Strich seines Pinsels singt, auch wo sich's um andere, ja tiefernste Dinge handelt. Das fällt uns ein, weil wir nun erst, also im Jahre 1896, dem ersten eigentlich sinnlichen Bilde mit den „Hexen" begegnen. Von fünf







BOUCHERIES ◦◦◦
FLEISCHERLADEN
BUTCHER'S SHOP



LA JEUNE FILLE ET LE TAUREAU — MÄDCHEN MIT STIER — THE YOUNG GIRL AND THE BULL



PORTRAIT PETER HILLE



GERTRUDE EYSOLDT
EN SALOMÉ

GERTRUD EYSOLDT
ALS SALOMÉ

GERTRUD EYSOLDT
AS SALOME



PORTRAIT CONRAD ANSORGE

hageren Megären umſtanden und beklatſcht, ſteht ein junges blühendes Mädchen aus dem Volke nach dem Bad im Begriff, ſich für ein Maskenfeſt anzukleiden, ein Mädchen mit eigentümlichem Geſichtsausdruck: einer Miſchung von undifferenzierter aber ſich doch bewußter Sinnlichkeit, einem Ausdruck, wie man ihn bei Dirnen vom Lande findet. Mit großer Vorliebe, wie in manchem ſpäteren Bilde, iſt hier ſchon die junge Bruſt des rundlichen Körpers gemalt und im Kontraſt dazu die zerfurchten Geſichter der tuſchelnden Alten. Das Bild zeigt uns zum erſtenmal, neben dem Selbſtbildnis, die ganze Eigenart des Künſtlers. Die nun folgende „Tiſchrede“, ein Gruppenbild von Logenbrüdern, erreicht als ſolches nicht annähernd die Höhe des Selbſtporträts; was wäre aber auch ſchwieriger als dieſe Aufgabe zu löſen. Iſt doch ſelbſt, bei ſeinem Hamburger Konventbilde, Max Liebermann daran geſcheitert. Die Köpfe ſind charaktervoll, aber ein wenig hart in der Zeichnung und ſpröde in einer noch trockenen, reizloſen Farbe. Die Köpfe gruppieren ſich hinter dem Tiſche neben- und übereinander, wie die der Überſicht wegen einander überragenden Kartenköpfe in der Hand des Spielers. Aber immerhin: die reſpektable Leiſtung eines Malers, der jede ſchlechte Konvention verſchmäht und, mangels einer guten, die ihn zu ſtützen vermöchte, taſtend, aus eigener Einſicht, die ſchwere Aufgabe zu löſen ſucht. In früheren Kunſtzeiten waren derartige Aufgaben gewiſſermaßen Probleme der ganzen Generation, an denen jeder arbeitete, die jeder um einen Zug bereicherte und ſomit ihrer Löſung näher brachte. Das können wir an den holländiſchen Doelenſtücken, dieſen einzigartigen Gruppenporträts, ſtudieren, weit mehr noch aber an den großen Kompoſitionen der italieniſchen Renaiſſance: man nehme allein aus der venezianiſchen Schule den Vorwurf der Himmelfahrt und ſtudiere, wie, über alle ungelöſten Verſuche ſeiner Vorgänger hinaus, Tizian ſchließlich die letzte Reinheit und Klarheit, den letzten Abſchluß in Anordnung der Gruppe und Bewegung des Lineaments gibt (ſo daß die Glieder ineinandergreifen wie Sätze einer muſikaliſchen Kompoſition), und doch auf den Schultern ſeiner Vorgänger. —

Mit einem „Bacchantenzug“ ſchlägt Corinth zum erſtenmal das Thema ſeiner fleiſchfrohen Verulkung des Griechentums an, eine Szenerie, der noch mehrere ähnliche folgen, bis er im Jahre 1907 in der reiz-



vollen Traveſtierung des „Paris Urteil“ eine ganz reife Leiſtung dieſer Art gab.

Als im Jahre 1899 auf der Berliner Sezeſſion Corinths Bild „Salomé mit dem Haupte Johannis“ hing, hielt man es allgemein für die ſtärkſte Leiſtung der jüngeren Generation und ſchon am erſten Tage leuchtete der weiße Zettel „Verkauft“ den Beſchauer an; ein Kunſtfreund aus Barmen hatte das Bild am Tage vor der Eröffnung der Ausſtellung erworben. Es iſt dieſes Bild, von dem an man Corinth ein für allemal als den ſinnlichen Fleiſchmaler hinſtellte, als der er heute allgemein gilt, und doch war's im Grunde das erſte dieſer Art, jedenfalls das erſte gelungene, ausgereifte. Wenn man's nun aber doch ſogleich als einen echten und lebensvollen Corinth anſah und hinnahm, ſo hat's ſeinen Grund wohl darin, weil in dieſem Bilde ſeine ganze Art, wie wir ſie bisher in Einzelzügen verſchiedenſter Richtung kennen lernten, ſich hier zum erſtenmal voll und ganz in einer größeren Kompoſition ausſprach. Wir hatten damals noch nicht die Empfindung, wie ſehr dies Bild als ein Abſchnitt in der Entwickelung des Malers daſtehen ſollte, in einer Entwickelung, wie ſie von Jüngeren heute nur wenigen beſchieden iſt. Wenn wir dazu bedenken, daß Corinth das Bild mit vierzig Jahren malte, alſo in der beſten Zeit eines Schaffenden, ſo fällt uns heute einmal auf, wie verhältnismäßig wenig der Künſtler im Gegenſatz zu der jugendlichen Frühreife der Heutigen bis zu jenem Alter geſchaffen hat und wie er ſomit langſam und aus dem Eigenſten ſich entwickelte, freilich nur ſo in dieſem gemächlichen Tempo ſich entwickeln konnte. In pſychologiſcher Hinſicht werden uns die Vorzüge des Bildes klar, wenn wir etwa zum Vergleich Stuck heranziehen würden, in Erwägung nehmen wollten, wie, mit welch antikiſierenden Mitteln dieſer im Dekorativen gewiß ſtarke Künſtler einen ſolchen Stoff behandeln würde. Anders Corinth. Wie die alten deutſchen Meiſter und jene Vlamen, die ſeine eigentlichen künſtleriſchen Ahnen ſind, überſetzt er den Vorgang in ſeine Sprache, das heißt in eine derb volkstümliche, derart, daß er heute vor ſich gehen könnte. Salomé, mit ihrem weiblichen Gefolge, ſieht einer Kokotte aus einem weniger gut beleumundeten Großſtadtmilieu nicht unähnlich, von dort, wo's zum Weichbild der Stadt geht, und der Liebesmarkt fürs Proletariat



BACCHANTES BACCHANTEN BACCHANTS

LA JARRETIERE
DAS STRUMPFBAND
THE GARTER





RAPT D'UNE FEMME
FRAUENRAUB
RAPE OF A WOMAN

einſetzt. Eine Chanſonette aus St. Pauli, eine Liebeſpenderin des Matroſenviertels einer Hafenſtadt; keine Königstochter. So ging's ihm nur darum, den grauſam-erotiſchen Zug darzuſtellen, wie die Ich-Sucht mancher degenerierten Frauen ihn aufweiſt. Und dieſes Moment iſt in Typus und Geſte wiedergegeben. Man ſchaue die ein wenig müden und zugleich ſinnlich geſchwollenen Augenlider (auf die auch Klinger in ſeiner ungleich eleganteren Berlin W.-Salomé nicht verzichtete), die kurze breite Naſe, die aufgeworfenen Lippen. Dann die reich beringte Hand, die das Auge des in lapislazuli-blauer Schüſſel blutig ſchwimmenden Hauptes auseinanderſchiebt; und dazu die Linke, die mit koketter Gebärde den Muſſelin des Gewandes rafft. Und die ſpitzen euterartigen Brüſte. Und daneben die Sklavin mit dem Pfauenfächer und die zufrieden lächelnde Hofdame ſolcher Herkunft, als betreibe ſie mit gutem Erfolge das einträgliche Geſchäft einer nicht einwandfreien Afterwirtin. Und dann der Henkersknecht mit martialiſchem Schnauzbart, voll ſelbſtzufriedenen Lächelns; ein Typus zwiſchen Brauburſche und Wachtmeiſter. So überſetzte der Künſtler den Vorgang durchaus in ſeine Sprache und erzielte eine eigene Wirkung. Es iſt nicht angebracht, zu ſagen: dieſes iſt keine Salomé, es iſt eine Chanſonette, die das Haupt des Täufers betrachtet; denn nur unſere unſelbſtändige, hiſtoriſierende Zeit kam auf die Idee ſolcher Denkmöglichkeit. Ein findiger Kopf ſtellte vor Jahresfriſt die ſämtlichen Salomé-Darſtellenden zuſammen, die die Geſchichte der bildenden Kunſt bisher aufweiſt, und wir müſſen zugeben: Lovis Corinth ſchuf aus dem Geiſt ſeiner Zeit, wie die großen Künſtler früherer Jahrhunderte aus dem der ihrigen. In unſerem Jahrhundert ſind von Salomé-Darſtellungen vornehmlich die des Engländers Aubrey Beardsley zu nennen; und wir konſtatieren, auch er, wenn auch rein abſtrakt, ſchuf aus dem Geiſt ſeiner Zeit; hielt ſich an die Idee, nicht den hiſtoriſchen Vorgang. Rein bildlich iſt bei Corinth der Vorgang nicht weniger gelungen. Er ſetzt ſich im Grunde aus zwei einander kreuzenden Begebenheiten in Eins zuſammen: Salomé mit ihrem Gefolge ſchreitet wie abſichtlos dahin, gleichſam auf einem Morgenſpaziergang — nicht in einer ſtolzen Bewegung gibt ſie ſich — und die Gruppe des Henkers kommt ihr, am Wege harrend, entgegen; ſerviert ihr das blutige Mahl zum Frühſtück als anregenden Appetitbiſſen. Das Bild war im ganzen



hell und friſch in der Farbe, eine Helligkeit, aus der das tiefblaue Gefäß, das das Haupt aufnahm, mit tiefem Klang hervorleuchtete. –

Um dieſe Zeit begann der Maler Lovis Corinth ſeinen Münchener Aufenthalt ſchon abzukürzen, für Monate in Berlin zu weilen. Vorſichtig, ſondierend verſuchte er das neue Terrain zu rekognoszieren, ſich an das ſchärfere Klima zu gewöhnen. Und er begann damit, indem er das Porträt des Präſidenten der Sezeſſion, des Malers Max Liebermann, malte. Zugleich entſtand ein Halbakt, eine Fleiſcherei: wiederum ein neues, ſpäter mehrfach behandeltes Motiv, das ſeinem Weſen entſprach, und anderes mehr. Die Fleiſcherei war vornehmlich gelungen als Bewegungsmotiv: man ſchaue, wie der Geſelle links ſich den Hemdärmel hochſtreift! –

Was uns bisher an Lovis Corinth vornehmlich intereſſierte, war ſeine Entwickelung nach der pſychologiſchen Seite hin; das heißt, wie er durchaus eigen an jedes Motiv herantrat, es auf ſeine Art zu löſen verſuchte, und dabei Schritt für Schritt weitere Züge ſeines Inneren äußerte, in der Auffaſſung der Dinge und nach der formalen Wiedergabe. Ein ausgereiftes, ſich in dieſem Sinne gleich bleibendes Schaffen vermißten wir dabei noch. Die Leiſtungen ſchwanken und je nach ihren Vorwürfen bot dieſe hierin, jene in anderer Hinſicht Vorzüge, je nachdem der Nachdruck auf ihr ruhte. Rechnen wir nun Corinths Aufenthalt in Berlin vom Jahre 1900 an, ſo geht dieſes Schaffen etwa noch bis zum Schluß des Jahres 1903 fort, in welcher Zeit er dann mit dem Porträt des Peter Hille auf eine Höhe gelangt, auf der er ſich fortan in gleichmäßiger Kraft fortbewegt, nach der pſychologiſchen wie maleriſchen Seite hin ausgeglichene Werke ſchaffend, gegen die alles Frühere noch die Spuren des Werdens, des Verſuches trägt. Das wurde uns klar, als wir auf ſeiner letzten Kollektivausſtellung im Winter 1908, neben ſeinen neueſten Werken, das im Jahre 1900 entſtandene „Perſeus und Andromeda“ wiederſahen. Der Akt, der in ſeiner Kraft und Fülle damals entzückte und den Bewunderern nur allzu raſch das Wort „Rubens“ auf die Lippen trieb, wirkte heute, neben den jüngſten Malereien, ledern und trocken, und der ſchillernde Balg des am Boden liegenden Drachen etwas allzu ſehr nach Karnevalspapiermâché, obgleich die Kompoſition kraftvoll und aus einem

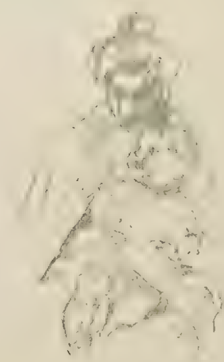




TRIFOLIUM

Guß ist. Den Niederländern von der Art eines Hieronimus Bosch und Breughel gleich, versuchte er sich mit nicht geringem Geschick im Jahre 1901 mit einem Bilde „Die Hölle". Ist in Corinths Kompositionen hin und wieder ein Mangel an Gliederung zu spüren, an Zusammengehörigkeit und einheitlichem Ineinandergreifen der Teile, so darf man diesen doch wohl nicht als einen Grundzug seines Wesens ansehen, weit eher wohl als die Folge einer skrupellosen Malfreude, die vom sinnlichen Empfinden, nicht vom formalen ausgeht. Denn der Künstler verfügt, wir möchten fast sagen als einziger unter seiner Generation (sehen wir vom Illustrator Slevogt ab), über Phantasie; wir denken bei diesem Wort nicht an die Phantastik jener, die auf das Studium der Natur verzichten, vielmehr an das Vermögen, bei strengster Berücksichtigung der realen Erscheinung, einen komplizierteren Ideen- und Bewegungsvorgang aus der Erinnerung zu gestalten. Slevogt vermag dies als Illustrator, als Maler scheiterte er mit seinem „Ritter". Und wenn nun auch Corinth mit seiner späteren umfangreichen Allegorie „Das Leben" gleichfalls scheiterte: von jener Hölle, in der eine an Typus und im mandrill-schillernden Kolorit originelle, in zweifelhafter Kurzweil schwitzende Gesellschaft sich ergeht, bis auf die neueste Zeit schuf er manche und mit zunehmendem Geschick gereifte Leistung, deren ausgeglichenste wohl das „Urteil des Paris" vom Jahre 1907 war. Aber auch in seiner Menschendarstellung kam ihm jene Fähigkeit mehr und mehr zugute: wie hätte er sonst so temperamentvoll in Rittners Wesen eindringen können und das Schicksal des schwarzen Geyers in seiner letzten Stunde derart wirkungsvoll auf die Leinwand bannen.

Im Jahre 1902 entstand ein Selbstbildnis, das kaum vom gleichen Künstler herzurühren scheint und ein ungemein interessantes Gegenstück zu jenem herkulischen mit dem Skelett ist: reckt sich dort der Künstler in seiner unverwüstlichen Körperkraft neben dem Gerippe hoch, wir sehen hier einen jugendlichen Schwärmer, im Halbschatten der Dämmerung, in seliger Weinstimmung, in der Linken das Glas, im rechten Arm ein halbentkleidetes, zartes Mädchen. Wie wenn ein Liebesabenteuer den sonst so Derben verzärtelt und zum Träumer umgewandelt habe: Als Malerei war besonders der Akt in seiner Schummrigkeit von großer



Zartheit. Die „Eysoldt als Salomé“ von 1903 gab den Gesichtsausdruck dieser Künstlerin trefflich wieder und in einem im Jahr vorher entstandenen Gruppenbild, dem der Familie Rumpf aus Potsdam, hatte der Künstler in der Lösung jener Aufgabe, die er sich schon 1897 mit der „Tischrede“ gestellt hatte, einen Schritt voran getan. Im Frühjahr 1903 erschien er auf der Sezession mit der viel besprochenen und viel bewitzelten Allegorie „Der Stier“: eine junge Dame hält einen Bullen am rosaseidenen Band, der nicht zu mucksen wagt. Das Bild war in dieser Richtung wieder ein echter Corinth, wenn auch als Malerei durchaus nicht einer der besten, aber schon in der Gegenüberstellung originell erdacht. Auf der gleichen Ausstellung war der Kampf des „Odysseus mit dem Bettler“ zu sehen, ein Bild, auf dem die Gruppe der Kämpfenden vorzüglich in der Bewegung war, während die übrigen Figuren als kompositionell ungelöst anzusehen sind.

Dann kam das Porträt des Peter Hille. Wer den genialen Vagabunden, der das Leben eines wirklichen Philosophen führte, gekannt hat, war vom Erfassen dieser weichen und darum zur Konzentration unfähigen Individualität überrascht. Von einem Wust von Zeitungsblättern und Manuskripten umgeben, in Paletot und Hut (er trug seine ganze Garderobe stets auf dem Leibe), sitzt er da, in sich zusammengesunken, den Prophetenkopf nachdenklich verträumt. In dem liederlichen und doch biblisch-einfältigen Leben dieses Mannes lag etwas Vollendetes; denn niemand war wohl fähig, so, ohne den Druck der bittersten Not zu spüren, sich des Daseins zu freuen, als ein schlichter und stets willkommener Gast an der Tafel des Lebens, der, noch selbst als der Tod ihn unversehens überraschte, ohne Klagelaut verschied. Und, wie gesagt, wer den absonderlichen Mann gekannt hat, von dem ein Spötter nicht ohne Witz meinte, daß er zwar ein Prophet, aber im Grunde doch nur ein geniales Rührei gewesen sei, findet diese Eigenschaften im Bilde wieder und glaubt plötzlich, beim Anblick des verwilderten Kopfes, das eigenartige Haar des Mannes elektrisch knistern zu hören: die aura, wie die Mystiker wähnen. Psychologisch ist das Porträt des Musikers Conrad Ansorge nicht so wirkungsvoll, aber als Malerei gut. Der Künstler sitzt im Sommeranzug und weichem Hut in der Hand auf einer Gartenbank, eine Haltung, die für ihn ein wenig zu salopp





PORTRAIT MADAME A.



MÈRE ET ENFANT MUTTER UND KIND MOTHER AND CHILD



DOGUE DOGGE BULL-DOG



LE CORPS DE JÉSUS-CHRIST　　LEICHNAM CHRISTI　　THE BODY OF JESUS-CHRIST



DESCENTE DE CROIX
KREUZABNAHME
DESCENT FROM THE CROSS

ist. Das Bild wurde von der Münchener Sezession angekauft. Eine besonders kräftige Leistung im Sinne des Malerischen ist das Porträt einer „Deutschen Dogge“. Der Ausdruck des Kopfes mit dem „lachenden“ Maul, die Struktur des Felles und das Gehänge der Weichen ist vorzüglich wiedergegeben, auch in koloristischer Hinsicht, jenem fleckigen Schwarz-Grau, durch das hin und wieder der rosa Unterton der Haut schimmert. Doch gerade an diesem Bilde fällt ein Nachteil der Schaffensweise des Künstlers auf: es hat den Anschein, als ob er oft zu absichtslos drauf los male, ohne die kompositionellen Gesetze nach ihrer Lösung hin bis zu Ende zu denken und so in jeder Beziehung ein Vollendetes zu geben, in jedem Bilde sein ganzes Können einzusetzen; also ein Mangel an Selbstzucht, der die bedeutenden Anlagen des Künstlers nicht immer voll zur Geltung kommen läßt. Hier ist's nur eine Äußerlichkeit, die uns daran erinnert: der Maler hat das Tier begonnen auf einem Stück Leinwand, das nach unten hin nicht ausreichte, so daß drei Pfoten fehlten. Als er nun sah, wie sehr dies die Wirkung des Ganzen beeinträchtigte, fühlte er sich veranlaßt, ans Leinen ein Stück anzuflicken. Im Jahre 1905 erschien Corinth mit drei Bildern auf der Ausstellung der „Sezession“; „Frauenraub“, „Die Kindheit des Zeus“ und „Mutter und Kind“. In allen dreien waren besondere koloristische Feinheiten zu konstatieren nach der Richtung eines silbrigen Blau-Grau und in einem Grade, wie vorher wohl noch in keinem seiner Bilder. Neigt die Farbe Corinths häufig nach einem eigentümlichen schmutzigen Grau, so daß Witzbolde sich nicht der Bemerkung enthalten konnten, er male seine Bilder mit Wagenschmiere, es ist der Künstler doch imstande, dieses Unklare, Trübe seines Kolorits — eigentlich farbige Probleme stellt er sich im Grunde nicht; wie in der Komposition, ist er hier oft noch gleichgültiger — nicht selten zu eigenartiger Feinheit nach Lila und Rosa hin zu steigern; Töne, die zur derben Anlage seiner Empfindung dabei weichlich kontrastieren. Und im Sinne dieser farbigen Feinheit gab's manches in dem Bilde „Mutter und Kind“, mehr auf der „Kindheit des Zeus“, am reinsten jedoch im „Frauenraub“. Auf der „Kindheit des Zeus“ mag manchen manches abstoßen, dem Wesen nach; denn diese Verulkung des Griechentums wird vielen unappetitlich scheinen. Doch



kompositionell wie auch psychologisch war einiges vorzüglich im Bilde. Und in diesem Sinne vor allem der kleine, strampelnde Götterbengel selbst, und sein rosiges Köpfchen mit dem in Tränen strahlenden Auge. Dieses Köpfchen ist im Ausdruck eine Leistung, die von Neueren dem Maler so leicht keiner nachmacht. Im „Frauenraub" paarten sich wieder, auf echt Corinthsche Art, Kraft und Humor: ein polnischer Edelmann und Libertin zieht im Verein mit seinem Landsknecht ein nacktes Weib, das kratzend um sich schlägt, aufs Pferd, und der lüsterne Ausdruck des Edelmanns — dem im Vorgefühl des Kommenden das Wasser im Munde zusammenzulaufen scheint — und der des Landsknechts, der gute Miene zum bösen Spiel macht, kontrastierten humorvoll zum angstvoll entsetzten der Geraubten, deren Fleischtöne zart schillern. Auch der Harnisch des Ritters ist bemerkenswert gemalt und der dunkle Rücken des Pferdes. —

Im Jahre 1906 war die „Kreuzabnahme" Corinths entschieden das beste Werk der „Sezession", sofern sich's um die jüngere Generation handelte. Wiederum hatte er sich an einem biblischen Thema versucht und diesmal eine Komposition von straffer Gliederung geschaffen, und von starken, teils aus der Situation heraus erschütternden, volkstümlichen Gestalten. Nur die Figur des Heilandes selbst gelang ihm, wie früher, auch diesmal nicht; ließ die Hoheit und den Glanz vermissen, was schon darin seinen Grund haben mag, daß der Künstler sich nie, wie wir gerade vorhin betonten, koloristische Probleme stellt. Denn hätte er solches hier getan, hätte er in einer Skala von Farben den stärksten Ton auf die Figur des Gekreuzigten gelegt und von hier aus so einen Schein erlösender Kraft und Lichts verbreitet, die Figur wäre allein aus dem Malerischen heraus notwendig das geworden, was sie sein muß, und was sie hier nicht ist, während ihre Umgebung die Tragik des Momentes vollauf zum Ausdruck bringt. Da sind die klagenden Frauen rechts, die frühstückenden Männer links — ihnen scheint der Bissen salzig in der Kehle zu stecken — und dann die in sachlicher Geschäftigkeit um die Fußschrauben beschäftigten Zimmerleute: welch beredte Figuren. Ein Maler, der solche zu erdenken vermochte, muß ein ganzer Künstler genannt werden und ich wüßte, leider, aus seiner Umgebung keinen, der's ihm gleich ver-





LE JUGEMENT DE PÂRIS URTEIL DES PARIS THE JUDGEMENT OF PARIS




PORTRAIT DR. KERR



PORTRAIT MADAME v. W.



MAINS ARRANGEANT DES FLEURS
HÄNDE MIT BLUMEN
HANDS ARRANGING FLOWERS



L'ENFANCE DE ZEUS KINDHEIT DES ZEUS CHILDHOOD OF ZEUS



L'ENFER — HÖLLE — HELL

möchte, ſo ſehr ich an Corinth und zu ſeinem Vorteil manches anders wünſchte.

Das Frühjahr 1907 brachte den Rittner als „Florian Geyer“ und das Urteil des Paris. Der Winter 1907 ein großes Martyrium mit einer an Matthäus Grünewald anklingenden Schaurigkeit — der Gekreuzigte ſchien, grün ſchillernd und mit verzerrtem Geſichtsausdruck, ſchon unter der Erde gelegen zu haben — und einige der Auffaſſung nach und als Malerei gelungene Porträts; ſo das des Malers Moſſon — ein Kopf von ſtupender Ähnlichkeit und lächerlich überzeugend im Fleiſchton — und das des Kritikers Alfred Kerr, der wie ein Vorbeter, die Hand auf den Tiſch geſtützt, mit eigentümlichem Augenaufſchlag nach oben himmelt.

Der „Florian Geyer“ und das „Urteil des Paris“ ſind uns die liebſten Erinnerungen an Corinths Produktion. Am „Florian Geyer“ war alles gut, kraftvoll und ſchön: die Auffaſſung des beherzten Ritters, der mit fallender, bolzenzerfetzter Fahne und geſenktem Schwert den Gegner erwartet, die glänzend gemalte ſchwarze Rüſtung und der kernige Geſichtsausdruck. Und was das „Urteil des Paris“ angeht, ſo iſt’s wohl die anmutigſte von Corinths humoriſtiſchen Darſtellungen des Griechentums. Ein wenig ins Offenbachſche überſetzt er, des akademiſchen Hiſtorizismus müde, ganz ſeiner Anlage entſprechend, den Vorgang und ſchuf eine heitere Traveſtie. Frau Venus iſt bei ihm eine liebenswürdige Chanſonette mit herzlichem Geſichtsausdruck, die ſich ein Vergnügen daraus zu machen ſcheint, den „tumben“ Schäferknaben zu verführen, der ſein Böcklein an der Leine hält, bei dem er, wie weiland Daphnis und Chloe, den Vorgang kindlichen Gemütes vielleicht ſchon beobachtete. Hermes, der Götterbote, ſchaut zu, Minerva ernſt und die dunkle Juno, ſelbſtgefällig die Rechte an der braunen Bruſt. Das Ganze ſpielt ſich in einer Frühlingslandſchaft mit Wald und See ab und iſt farbig voll zarter Reize wie der Inhalt dieſes ſinnlichen Luſtſpiels. —

Das wäre die Produktion des Lovis Corinth, der, am 21. Juli 1858 geboren, in dieſem Sommer ſeinen fünfzigſten Geburtstag begeht, in großen Zügen. Auf jedes einzelne Werk konnte nicht eingegangen, nur die Hauptetappen der Entwickelung angemerkt, das Weſen ſeiner Art betont werden. Und dieſer iſt er ein ganzer Mann und Künſtler zumeiſt;



wenn auch im großen mehr Mann als Künſtler. Denn wenn's irgendwo zu fehlen ſcheint, ſo ſind wir der Empfindung, daß dieſer Reichbegabte ſich nicht immer in die nötige Kontrolle nimmt, nur ſein Beſtes zu geben. Mag dieſer oft übers Ziel hinausſtiebende, vielmehr in ſeiner mannhaften Draufgängerart nur zu leicht ſchrankenloſe Trieb jedoch wieder in der pſychologiſchen Grundlage ſeiner Individualität Urſprung und Ausgang haben. Sagte ich doch ſchon: Techniſch iſt der Künſtler im Grunde kein Neuerer. Nicht unbedingt läßt er ſich als Glied in die moderne Entwickelung einreihen, was in Deutſchland freilich um ſo ſchwieriger iſt, da wir keine lückenloſe Entwickelung, nur Anſätze zu einer ſolchen haben. Aber ſeinen Wert, ſeine unbedingte Bedeutung erkannten wir in der eigenen und männlichen Art, die Dinge zu ſehen, das Leben zu faſſen und zu geſtalten, ſo daß wir ihn im Verein mit der koloriſtiſchen Unmodernität einen Schüler der alten Niederländer nannten, wie auf eine andere Art Leibl und Trübner dies auch ſein könnten. Dieſe Zeitloſigkeit aber wird dem Künſtler rein artiſtiſch bis zu einem gewiſſen Grade hinderlich: er ſteht im Grunde als Menſch der modernen Geſellſchaft ebenſo fremd gegenüber, ihrer ganzen Empfindungsweiſe, wie er formal von ſeinen malenden Zeitgenoſſen abweicht. Und dieſer perſönlich-menſchliche Antagonismus ſcheint den Maler nicht ſelten zur Übertreibung, zur Provokation zu veranlaſſen, zu verführen, eine Freude an der Herausforderung fühlen zu laſſen, die der Wirkung ſeiner Werke rein künſtleriſch nachteilig iſt, da ſie ihm am ſtrengen Maßhalten hindert: ein Überſchäumen voller Kraft, das nicht ſelten die wirkliche Meiſterſchaft ſeines außergewöhnlichen Könnens trübt. Und ſolche iſt vorhanden. Und von Jahr zu Jahr mehr. Malte doch der Künſtler den „Florian Geyer“ in fünf Sitzungen und manch anderen Porträtkopf in ein paar Stunden; eine Sicherheit, die an Frans Hals denken läßt. So haben wir in ihm, wenn auch keine Perſönlichkeit, die an Weſen und maleriſcher Kultur unſere Zeit widerſpiegelt — wie die großen Franzoſen des letzten Jahrhunderts die ihrige und Max Liebermann in maleriſcher Beziehung die unſere — aber immerhin einen Menſchen und Maler von ganzer Art, der als einer der wenigen echten Perſönlichkeiten aus unſeren Tagen der Fälſcherkünſte und Imitation jeder Art hervorragt: iſt ſein Werk auch kein Eiland,



ETUDE DE NU
AKT ○○○○○
NUDE STUDY

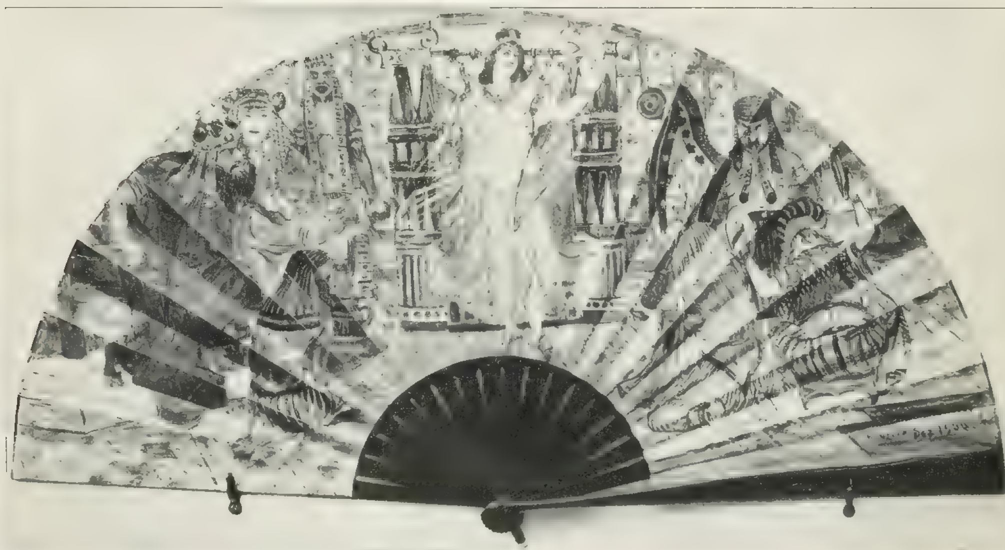




LA TENTATION DE ST. ANTOINE — DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — THE TEMPTATION OF ST. ANTONIUS



MASQUE MASKE MASK



L'ÉVENTAIL FÄCHER FAN

dahin die Schiffe der Erinnerung leicht beschwingt zu den tiefsten Stunden unserer Jugend zurück fliehen, noch einer jener abendsonn-bestrahlten Firnengipfel, in deren kühlem Hauch der Sinn des Daseins einfach und kompliziert sich kristallisierte, wie im Werke jener Einsamen, die wir Klassiker nennen.

▫ ▫
▫

Lovis Corinth ist ferner, ich betonte es schon, als Schriftsteller tätig. Und das letzte, das er schrieb, ist ein umfangreiches Buch „Das Erlernen der Malerei". Es kann jedem Anfänger aufs wärmste empfohlen werden. Doch nicht nur diesen; auch der Laie könnt's mit großem Nutzen lesen. Denn was heute so häufig zu falscher Schätzung und Unterschätzung der Kunst führt, ist die gänzliche Unkenntnis des technischen Vorganges. Ist diese aber nötig zum Verständnis, so besteht für die wirklichen Kenner letzten Endes der feinste Reiz in dem Bewußtsein, den Spuren des Werdeprozesses im Gewordenen nachgehen zu können.

RUDOLF KLEIN.



# CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER BILDER VON LOVIS CORINTH

1884 Complot
1887 Bildnis des Vaters
1890 Badeanſtalt
1890 Suſanna im Bade
1891 Pietà (Mention honorable)
1893 Portrait Walter Leiſtikow
1895 Kreuzabnahme (Goldene Medaille)
1895 Leichnam Christi
1896 Selbstporträt
1896 Hexen (Im Besitz der Galerie in Darmstadt)
1896 Trifolium
1897 Die Tischrede
1897 Schlächterei
1898 Bacchantenzug
1899 Salome mit dem Haupte des Johannes (Mit Genehmigung der Illuſtrierten Zeitung, Leipzig)
1899 Portrait Max Liebermann
1899 Halbaktſtudie
1899 Portrait Frau R.
1900 Perſeus und Andromeda
1901 Die Hölle
1902 Selbſtportrait mit Halbakt
1902 Harem
1903 Gertrud Eyſoldt als Salome
1903 Mädchen mit Stier
1903 Odyſſeus kämpft mit dem Bettler
1903 Portrait Peter Hille
1904 Portrait Conrad Anſorge
1904 Deutſche Tiegerdogge
1905 Frauenräuber
1905 Mutter und Kind
1905 Kindheit des Zeus
1905 Das Strumpfband
1906 Kreuzabnahme (Mit Genehmigung der Illuſtrierten Zeitung, Leipzig)
1906 Fleiſcherladen
1906 Fächerzeichnung: Tanz der Salome
1907 Urteil des Paris
1907 Rudolf Rittner als Florian Geyer
1907 Verkürzte Aktſtudie
1907 Portrait Dr. Kerr
1907 Hände mit Blumen
1907 Portrait Frau v. W.
1907 Martyrium
1907 Portrait Madame A.
1907 Maske
1907 Das Strumpfband
1908 Bacchanten
1908 Die Verſuchung des hl. Antonius



